

# Quarteto Alban Berg Cordas

Günter Pichler	Violino
Gerhard Schulz	Violino
Isabel Charisius	Viola
Valentin Erben	Violoncelo

**H**á trinta e sete anos que o Quarteto Alban Berg vem se apresentando regularmente nas maiores cidades e melhores festivais de música do mundo inteiro. Além disso, o conjunto é titular de séries próprias de concertos na *Konzerthaus* de Viena – onde o Quarteto estreou em 1971 e de que seus integrantes são Membros Honorários –, no *Royal Festival Hall* de Londres – sala de que os músicos do Alban Berg foram Artistas Associados por mais de 15 anos e onde o conjunto passou a ser Quarteto Laureado, desde a Temporada 2005/2006 –, na Ópera de Zurique, no *Théâtre des Champs Elysées* em Paris, na *Philharmonie* de Colônia e na *Alte Oper* de Frankfurt.

Desde sua estréia, o Quarteto Alban Berg vem atuando intensamente também nos estúdios de gravação. A discografia do grupo já foi agraciada com mais de trinta importantes prêmios internacionais, como o *Grand Prix du Disque*, o *Deutsche Schallplattenpreis*, o *Edison Prize*, o primeiro *International Classical Music Award*, o Grande Prêmio Japonês do Disco e o *Gramophone Magazine Award*. Diversos de seus álbuns são considerados pelo público e pela crítica como registros definitivos das obras neles abordadas.

Dentre as diversas contribuições do Quarteto Alban Berg para o mundo do disco destacam-se os registros dos ciclos integrais de Quartetos para Cordas de Beethoven, Brahms, Berg, Webern e Bartók, a gravação dos ciclos completos dos últimos quartetos de Mozart e de Schubert, inúmeros outros álbuns – dedicados a compositores como Haydn, Dvorák, Schumann, Ravel, Debussy, Stravinsky, von Einem e Haubenstock-Ramati –, bem como gravações ao vivo no *Carnegie Hall* de Nova Iorque, na *Opéra Comique* de Paris, no *Queen Elizabeth Hall* de Londres e, sobretudo, na *Konzerthaus* de Viena.

Tempos depois de sua primeira gravação da integral dos Quartetos para Cordas de Beethoven, feita em estúdio, o conjunto voltou a gravá-los, dessa vez ao vivo, na *Konzerthaus*, por ocasião do Festival de Viena de 1989 (registro lançado em CD, em vídeo e em DVD). Também ao vivo, o Quarteto Alban Berg já gravou obras de Janáček, Lutoslawski, Berio, Schnittke, Urbanner e Rihm – boa parte delas dedicadas ao grupo –, os Quartetos *opus* 51 e *opus* 106 de Dvorák, os Quartetos *opus* 12 e *opus* 13 de Mendelssohn, os Quintetos para Piano de Schumann (com Philippe Entremont), Schubert (com Elisabeth Leonskaya), Brahms (Leonskaya)

e Dvorák (com Rudolf Buchbinder), o Quinteto para Clarineta (com Sabine Meyer) e o Quinteto para Cordas *opus* 111 (com Hariolf Schlichtig), de Brahms, o Quarteto para Piano em Mi bemol maior e o Quinteto para Piano KV.414, de Mozart (com Alfred Brendel). Recentemente, o Quarteto lançou dois novos álbuns gravados ao vivo, ambos com Per Arne Glorvigen ao *bandoneón*: *Tango Sensations*, com obras de Astor Piazzolla, e a estréia mundial de *Adieu Satie*, do compositor vienense Kurt Schwertsik.

As críticas sobre o Quarteto Alban Berg confirmam a reputação do grupo: “Certamente um dos maiores conjuntos da música de câmara” (*France Soir*, Paris); “Perfeição atordoante” (*Washington Post*); “Um dos grandes conjuntos de nosso tempo” (*San Francisco Chronicle*); “Um prodígio que atende pelo nome de Quarteto Alban Berg” (*Presse*, Viena); “Poucos Quartetos, se é que os há, podem competir com sua força e segurança nos compositores vienenses clássicos e românticos” (*Times*, Londres); “O Quarteto Alban Berg alcançou patamar lendário na interpretação da música de câmara” (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*); “O Quarteto Alban Berg é arrasador em Beethoven” (*Suddeutsche Zeitung*).

Mais do que os elogios superlativos da crítica e do que o entusiasmo do público, o que verdadeiramente importa para o Quarteto Alban Berg é sua missão, auto-estipulada, de oferecer a mais harmoniosa interpretação das obras que aborda e de ampliar seu repertório, que se estende do Classicismo à contemporaneidade: o nome “Alban Berg” simboliza precisamente esse compromisso.

Em 2005, o grupo sofreu uma dolorosa perda com a morte de seu violista Thomas Kakuska. O Quarteto Alban Berg prosseguiu suas atividades de concerto com Isabel Charisius, com a mesma convicção e de acordo com o espírito de Thomas Kakuska. Em outubro de 2006, o Alban Berg realizou um concerto em homenagem a Thomas Kakuska na *Konzerthaus* de Viena, reunindo cantores e musicistas como Magdalena Kožená, Thomas Quasthoff, Angelika Kirchschlager, Simon Rattle e Claudio Abbado.

As apresentações do Quarteto Alban Berg na Temporada Cultural Artística 2008 integram a turnê de despedida de um grupo de musicistas que formaram, ao longo de 37 anos de vida artística, um dos mais notáveis quartetos de cordas do século XX.

## SÉRIE BRANCA

TEATRO CULTURA ARTÍSTICA  
2 DE JULHO, QUARTA-FEIRA, 21H

SOCIEDADE DE  
CULTURA  
ARTÍSTICA

## SÉRIE AZUL

TEATRO CULTURA ARTÍSTICA  
3 DE JULHO, QUINTA-FEIRA, 21H

Franz-Joseph Haydn (1732 – 1809)

---

Quarteto de Cordas nº 66, em Sol maior, opus 77, nº 1, Hob.III.81 ca. 25'

Allegro moderato

Adagio

Menuetto: Presto

Finale: Presto

Alban Berg (1885 – 1935)

---

Quarteto de Cordas, opus 3 ca. 20'

Langsam (Lento)

Mässig Viertel (Bastante moderado)

### intervalo

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

---

Quarteto de Cordas nº 15, em Lá menor, opus 132 ca. 40'

Assai sostenuto – Allegro

Allegro ma non tanto

Molto adagio: Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart (Cântico sagrado de agradecimento de um convalescente à divindade, no modo lídio); Andante: Neue Kraft fühlend (Sentindo uma nova força)

Alla marcia, assai vivace

Allegro appassionato

**Franz-Joseph Haydn** (1732 – 1809)  
Quarteto de Cordas nº 66,  
em Sol maior, opus 77, nº 1, Hob.III.81

Mesmo não sendo propriamente o inventor do gênero, Haydn passou a ser chamado pela posteridade, com muita justiça, de “o pai do quarteto de cordas”. Na verdade, ele foi o primeiro a ter levado essa formação instrumental a tão altas paragens criativas. Partindo sobretudo dos divertimentos galantes para quatro vozes instrumentais – alguns provenientes de Mannheim, outros da Itália setentrional –, o compositor deu a essa música de entretenimento muito peso, substância e complexidade. E por haver deixado 68 rutilantes partituras nesse formato, espalhadas por 40 anos de sua fértil carreira, nada mais natural que elas tivessem sido tomadas como modelos pelo amigo mais novo, Mozart, e pelo um tanto rebelde aluno Beethoven.

Foi, portanto, a partir de Haydn que o quarteto de cordas ganhou autonomia em relação a outros gêneros, ao mesmo tempo em que passou a ser considerado uma das mais sublimes e depuradas formas de expressão da música clássica do Ocidente, ponto de vista vigente ainda hoje.

O Quarteto em Sol maior, *opus 77*, é obra bastante tardia: foi escrito entre o outono de 1798 e o verão de 1800, depois que Haydn voltara de triunfal viagem a Londres. Essa partitura faria parte de um projetado ciclo de seis obras, encomenda do príncipe Lobkowitz que ficou incompleta. Nessa mesma época, Beethoven compunha seus 6 primeiros quartetos, publicados sob o número de *opus 18*, dando início a um outro fundamental capítulo da história desse refinado veículo da música de câmara.

Um dos exemplares derradeiros da notável série haydniana, o Quarteto em Sol maior inicia-se com um *Allegro moderato* no qual uma marcha animada toma conta de todos os instrumentos. Quando essa melodia é repetida, fornece espaço para um diálogo estabelecido entre o violino e o violoncelo. Um segundo tema aparece então – uma idéia lírica mostrada pelo segundo violino, acompanhado por marcações da viola. Segue-se uma Coda de aura caprichosa e extrovertida. E então toda essa Exposição é repetida. No Desenvolvimento, esses dois temas são levados para várias tonalidades diferentes e, também, transformados. Haydn confere uma importância especial a esse episódio, já que deu a ele praticamente o mesmo tamanho da Exposição, algo raro durante o Classicismo. Na Reexposição, que comporta algumas passagens inesperadas, esses dois motivos voltam a aparecer em sua fisionomia mais habitual, só que com ornamentações decorativas extras.

O segundo movimento, um *Adagio* em Mi bemol maior, é portador de um tema compassado bastante longo, que aparece emoldurado por suaves harmonias. Em uníssono, os quatro instrumentos o exibem com suprema elegância. Depois de sutis modulações,

há uma pausa que deixa o ouvido em suspenso. Nota-se, então, uma variação de ritmo, mais modulações e, de novo, uma nova pausa. O tema reaparece inteiro com seu ritmo característico, levando o movimento ao seu tranqüilo final.

O *Menuetto: Presto* que vem em seguida, em definitivo, não serve para dançar – é rápido e agitado demais para isso. Talvez ele seja mesmo um *Scherzo* prenunciador dos violentos movimentos congêneres de Beethoven, com seus abruptos saltos dos agudos para os graves e vice-versa. Repleto de impulso, de um ardor surpreendente, tem em seu *Trio* um episódio contrastante em Mi bemol, mesma tonalidade do *Adagio*, que lembra uma festa camponesa – muito animada e agitada, como é possível imaginar.

O último movimento – *Finale: Presto* – mostra os quatro instrumentos enunciando uma idéia que passa a impressão de ter sido inspirada por algum folclore da velha Europa, o croata, é possível. Exibida várias vezes, ela é desenvolvida e variada com enorme imaginação. Movimento que exige especial virtuosidade de seus intérpretes, esse final bastante extrovertido é terminado com muito brilho.

**Alban Berg** (1885 – 1935)  
Quarteto de Cordas, opus 3

Foi em 1910 que Alban Berg completou seu Quarteto de Cordas, *opus 3*, que ao lado da Suíte Lírica é tudo o que ele concebeu para essa formação instrumental. Theodor Wiesengrund Adorno, o filósofo neo-hegeliano que foi aluno do compositor, disse que o autor de *Wozzeck* compôs o Quarteto como uma forma de “desafio”, na medida em que sua Sonata para Piano, *opus 1*, havia sido rejeitada pelos editores. Com a nova partitura, Berg queria demonstrar, com veemência explosiva, ser possível escrever música fora dos padrões estabelecidos pela tradição. Para o célebre crítico da cultura, nessa nova obra não há traços de aprendizagem e sim o gesto de afirmação de uma personalidade que, “através de um esforço brusco, até mesmo violento”, alcança a plena maturidade. Passados quase cem anos da sua composição, esse Quarteto continua a ser um desafio para não-desprezível parcela do público. (É que todos nós fomos embalados, desde a infância, pela música tonal – isso a ponto de ela nos parecer mais “natural” do que um fruto da cultura, coisa que efetivamente ela é: com frequência, isso nos impede de ouvir “o som de outros planetas”...).

Autor, na juventude, de apenas algumas dezenas de curtas canções mais ou menos sentimentais – ora românticas, ora *Jugendstiel* (*art nouveau*) –, Berg encontrou sua verdadeira personalidade de artista junto ao professor Arnold Schoenberg, sob cuja orientação esteve de 1904 a 1910. O músico mais velho passava, então, por revolucionárias transformações estilísticas, acompanhadas de perto por dois de seus mais talentosos discípulos, Berg e Webern. Par-

tindo do cromatismo de Wagner, Schoenberg levava à dissolução total do sentido de tonalidade. Assim, chegara ao pantonalismo, ao uso intensivo e/ou indistinto de todas as tonalidades em um mesmo texto musical.

É a essa fase cheia de audácia do grupo vienense, a qual os críticos da época chamaram pejorativamente de “atonal”, que pertence o Quarteto *opus* 3 de Alban Berg. Última obra escrita sob a tutela libertária do mestre Schoenberg, a partitura nos revela um autor especialmente original, dono de uma linguagem bastante pessoal, e retirou Berg da condição de “aluno”, dando-lhe o estatuto de “companheiro” de Schoenberg. A peça emprega, como marcas d’água, infra-estruturas tradicionais (forma-sonata para o primeiro movimento, rondó para o segundo), dentro do quadro desse pequeno grupo de cordas “clássico” e “vienense” por excelência. Mas as referências ao passado não vão muito além disso. Tanto assim que seus dois movimentos terminam com dissonâncias não resolvidas, sem qualquer sinal para chamar os aplausos dos eventuais ouvintes.

Na verdade, essa obra vive da utilização de algumas “matrizes sonoras” (expressão talvez mais apropriada do que “temas”) que fazem o discurso proliferar, por meio de uma gesticulação sonora por assim dizer “deformada” – expressionista, enfim. Essas idéias obedecem apenas à imaginação do artista no tocante à sua permanente variação – por expansões ou encurtamentos, por diferenças de andamento e de campos de tessitura, por modificações na sua dinâmica e na sua espessura. Essas variações contínuas, que ocupam o lugar das repetições simétricas da música tradicional, pedem para ser um dos focos centrais da atenção do público.

Como já foi dito, nessa obra tudo se dá dentro do novo universo sonoro liberado dos entraves da tonalidade tradicional, o mundo da atonalidade. Aí, o ouvido precisaria reconhecer os formantes de base e suas transformações, em vez de procurar os antigos parâmetros da música do passado, mais fáceis de serem retidos pela memória (repetição de idéias, reiteração rítmica, “funcionalidade” da harmonia, por exemplo). Ainda segundo Theodor Adorno, essa obra exigiria do ouvinte uma espécie de “escuta total”, na medida em que, nela, os acontecimentos horizontais e verticais são, simultaneamente, solidários e complexos, e requerem, portanto, muita atenção para poderem ser percebidos em suas configurações particulares.

Em vez dos quatro habituais movimentos de um quarteto tradicional, Berg articulou sua obra em apenas dois. Talvez tendo em mente a Sonata *opus* 90, de Beethoven, ou as duas seções iniciais da Quinta Sinfonia de Mahler – uma marcha fúnebre e um episódio tempestuoso, no qual as idéias anteriores são desenvolvidas, ao lado de novos materiais –, o autor de *Lulu* faz do andamento *Lento* de seu Quarteto *opus* 3 uma exposição de idéias, e de seu subsequente *Bastante moderado* uma espécie de desenvolvimento dessas e de outras idéias. Logo nos compassos iniciais o compositor nos apresenta uma série de idéias

interligadas, que fracionadas até a atomização hão de irrigar os dois movimentos. Esse tenso aglomerado sonoro estabelece um nervoso percurso que, um pouco depois, é relativizado em seu tom angustiado por uma espécie de dança marcada pelo violoncelo. Ainda que descarnada e como que ouvida à distância, tem-se aí a esperada idéia lírica contrastante da forma-sonata. O tom de desespero – passagem à qual muitos ouvintes podem atribuir a conotação de vitalidade – volta, e depois de várias assombrosas peripécias o movimento chega ao fim, através de um enigmático pianíssimo. Já no segundo movimento, a idéia que faz o papel de refrão de um rondó é mostrada com modificações em cada uma de suas várias aparições. Serve como uma espécie de baliza para a escuta, que a põe em confronto com os episódios contrastantes inerentes à forma de um rondó.

### Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

#### Quarteto de Cordas nº 15, em Lá menor, *opus* 132

Nos derradeiros anos de sua vida, Beethoven permaneceu isolado do mundo, mergulhado na mais completa surdez. Só se comunicava com as pessoas através de incômodos bilhetes. Fisicamente enfraquecido por várias doenças sucessivas, ele ainda tinha de cuidar dos problemas relativos à educação e à manutenção do sobrinho Karl, além de ser obrigado a lidar com certas pendências jurídicas. E mais: morando em cômodos sem conforto algum e sofrendo com a falta de dinheiro, para fazer frente a despesas básicas por vezes escrevia inutilmente a amigos pedindo socorro. Seus anos finais foram uma época de miséria material e mesmo espiritual.

Entretanto, a música uma vez mais o salvou, mantendo-o vivo enquanto foi possível. Acreditando que a sua arte era “uma revelação mais alta que a filosofia”, Beethoven entregou-se febrilmente à composição, até os limites extremos de suas forças – para ele, a criação artística era a justificativa fundamental de sua própria existência. E, na verdade, a grandeza do seu gênio, como já acontecera de outras vezes, impôs-se diante dos fatos adversos da realidade objetiva, da detestável cotidianidade. Assim ele foi capaz de nos deixar seu mais profundo testamento artístico: cinco quartetos de cordas que ainda hoje espantam pela modernidade, pelo tom radical de uma linguagem que carregou a música para novas fronteiras formais e expressivas. Esses quartetos, em sua trajetória, desvendaram um universo até então inteiramente desconhecido. A notável complexidade formal e a extraordinária novidade expressiva dessas obras tornam-nas especialmente difíceis de ser fruídas, compreendidas. Entretanto, enfrentando-as com coração e mente será sempre possível acessar algumas de suas múltiplas camadas de significado, encontrando nessa aventura uma razão a mais para se dedicar às criações verdadeiramente humanas.

Foi logo depois de haver composto a IX Sinfonia que Beethoven deu início à criação da sua última série de quartetos de cordas, em 1823. Alguns deles foram escritos simultaneamente, e sua

cronologia não obedece à ordem numérica de *opus* que lhes foi dada pelo editor. O Quarteto nº 15, em Lá menor, *opus* 132, que o compositor começou a compor em 1824, mesmo ano em que trabalhava no Quarteto nº 12, foi completado em agosto do ano seguinte. Assim, em termos cronológicos, é o segundo da série. Estreada em Viena em 1825, a obra fez sucesso. Ainda que não tivesse conseguido entusiasmar-se com sua boa recepção, Beethoven afirmou: “É uma das obras mais dignas do meu nome”.

O dramático Quarteto em Lá menor, em vez dos habituais quatro movimentos do modelo consagrado, conta com cinco deles. O enorme andamento lento central, meditação de ordem religiosa, é a peça nuclear em torno da qual giram as outras partes. Esse *Adagio* é precedido de dois movimentos que, somados, têm a sua duração. E ele é seguido de dois outros movimentos que, juntos, duram o mesmo que uma das duas primeiras seções. Ainda mais incomum do que essa disposição em cinco partes é a maneira pela qual Beethoven tratou os arquétipos formais herdados de Haydn e Mozart, seus dois mais ilustres antecessores nesse âmbito. Na obra, cada estrutura é profundamente repensada, transformada, transfigurada. Tal operação se dá a um ponto tão extremo que faz com que esses modelos cheguem a beirar o irreconhecível. Entretanto, por mais espantosa que seja essa construção, se ela se mantém em pé é graças à nova lógica emprestada à sua arquitetura pelo autor.

O primeiro movimento começa com uma breve introdução (*Assai sostenuto*), onde, de maneira misteriosa, nos é mostrada uma idéia que voltará a ser ouvida depois – claramente ou não, marcando os pontos de articulação da estrutura formal. Saindo dos graves e tomada pela viola, essa idéia liga-se ao dramático *Allegro*, articulado em forma-sonata (princípio formal que elabora algumas poucas idéias contrastantes nas seguintes instâncias: Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda). O primeiro tema, dado no violino, tem um recorte cantante e se move em meio a pausas inesperadas, a dissonâncias espantosas e a certas passagens tumultuadas. Um pouco depois é mostrado o segundo tema, também nas cordas agudas, de fisionomia mais lírica e sutil, que conta com o balanço de uma dança imaterial. Durante o Desenvolvimento, essas duas idéias são interrompidas por pausas e por grandes saltos intervalares que fraturam a linearidade melódica. A Recapitulação inscreve-se na continuidade do episódio anterior e, inesperadamente, a Coda exhibe uma segunda e variada Reexposição, antes que ocorra a concentrada Coda conclusiva.

O segundo movimento, um *Allegro ma non tanto* em Lá maior, é bem um *Scherzo*, só que de grandes dimensões. Sua seção animada comporta duas partes, nas quais os motivos são impulsionados com desenvoltura. Depois que ambas essas partes são repetidas, tem-se o *Trio*, uma deliciosa dança rústica na qual se pode ouvir até mesmo uma velha viela, como se tratasse de uma arcaica *musette* pastoril. O *Scherzo* propriamente dito é retomado, agora sem repetições.

Vem então o místico *Molto adagio*, que o autor chamou de cântico de ação de graças feito à divindade por um convalescente. Ele se inicia com o desfiar de um longo tema que todos os instrumentos compartilham, à maneira de um velho coral protestante dos tempos de Martinho Lutero. Mas sua condução harmônica é moderna, revelando o fértil diálogo que Beethoven manteve com a arte esquecida dos grandes mestres do passado. Essa melodia de fundo religioso passa por duas variações discretas, que não perturbam sua aura de oração. Entre essas variantes foi colocado um episódio de andamento um pouco mais movido – *Andante* em Ré maior –, de escritura menos arcaica e em ritmo contrastante, por meio do qual o compositor desejou traduzir a sensação de “recobrar a vitalidade” (o “modo” medieval lídio citado pelo compositor no título deste movimento é a escala de Fá com Si natural).

O meteórico quarto movimento – *Alla marcia, assai vivace* – é uma curta e enérgica explosão de vitalidade, na tonalidade de Lá maior e em ritmo de marcha. Seu tom é epifânico: deixando atrás de si a doença e o pessimismo, depois de ter endereçado à divindade todo um fervoroso cântico, nosso artista parece agora comemorar a saúde restituída.

Esse movimento também funciona como um prefácio ao *Allegro appassionato* final, ao qual se liga por um episódio que evoca um recitativo. Sua estrutura é muito interessante: por um lado, parece ser um rondó com um refrão e episódios contrastantes; por outro lado, lembra a forma-sonata, na medida em que seu tema principal é por vezes desenvolvido. Assim, ele costuma ser chamado de rondó-sonata. Esse *finale* tem início de maneira ansiosa, mas logo nos primeiros compassos vem se impor uma melodia que pode evocar paixão, orgulho e triunfo. Ela é, de imediato, reapresentada uma oitava acima. Mostrada quatro vezes, chega a nós cada vez mais intensa e cantante. Os episódios que lhe fazem contraste são ora serenos, ora violentos. Uma fogosa aceleração e o uso dos extremos agudos dos violinos marcam a Coda, que encerra a obra em tom de júbilo, de vitória do ato criador artístico.

Comentários por J. Jota de Moraes

Edição	RUI FONTANA LOPEZ
Projeto Gráfico	CARLO ZUFFELLATO PAULO HUMBERTO L. DE ALMEIDA
Traduções	EDUARDO BRANDÃO
Editoração Eletrônica	BVDA / BRASIL VERDE
Prepress e impressão	GARILLI